

A SANGRE FRÍA: CONEXIONES Y FRONTERAS ENTRE LA REALIDAD, LA LITERATURA Y EL CINE

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

0- EL PRINCIPIO.

El lenguaje y la narratividad son dos aspectos que comparten el periodismo y la literatura, es decir, tanto uno como otra se hacen con palabras y además cuentan la realidad en la que vivimos los seres humanos. Se distinguen, fundamentalmente, en que el periodismo describe acontecimientos efectivamente sucedidos y la literatura hechos imaginados. Pero desde mediados del siglo XX, y en diversos ámbitos culturales, se empezaron a escribir obras en las que había una mezcla intencionada de lo real y lo ficcional, lo que condujo a que se pusiera en entredicho la frontera entre ambos géneros. Como señala Albert Chillón (1999: 186), “este fenómeno –manifiesto en la literatura, las artes audiovisuales, las ciencias sociales y el periodismo- debe ser interpretado a la luz de la espectacular remoción [sic] que a lo largo del siglo XX ha comportado el advenimiento y consolidación de la *sociedad de comunicación de masas*”, que ha cambiado los valores de creación y recepción de la cultura. Arnold Hauser (1980: III, 302) hablaba, en este sentido, del “apetito de realidad” de la sociedad contemporánea, y Jürgen Habermas (1986: 197-198) lo hacía de la desaparición -antaoño fundamental para la concepción del arte- de la dialéctica entre *ficción* y *no ficción*, o entre *arte* y *vida*.

Dentro de este fenómeno resulta especialmente interesante lo que sucede en el ámbito de la novela, y sobre ello ha escrito páginas valiosas George Steiner (2000: 106-114). Desde su extraordinaria lucidez, el crítico explica cómo el realismo tocó techo con Joyce o Proust, después de los cuales era imposible hacer algo original en literatura. De ahí deriva la crisis de la ficcionalidad, auspiciada por el surgimiento de unos medios de comunicación de masas que se introducen en nuestra vida y nos muestran cómo es el mundo en imágenes. Por ello, el siglo XX ha vivido el surgimiento y el triunfo de obras de carácter documental, y la cultura escrita ha desembocado en lo que denomina *poética del documento* o *postficción*, que fundamentalmente consiste en una hibridación de géneros. La novela ha cedido sus recursos técnicos al periodismo y a los medios de

comunicación en general, y al mismo tiempo los medios han legado a la novela aspectos documentales.

Pues bien, este es el principio del que hay que partir, el contexto en el que se inscribe la escritura de *A sangre fría* a mediados de los años sesenta del siglo XX.

1- EL ORIGEN: LA REALIDAD

El 16 de noviembre de 1959 Truman Capote leyó en *The New York Times* la noticia de un cuádruple asesinato cometido en Kansas. Por aquel entonces, el periodista y escritor quería elaborar una obra que estuviera basada en hechos reales, “un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuera rigurosamente cierta” (Capote en Grobel, 1986: 113). Una obra que naciera de la necesidad de contar la realidad, pero no de una manera fragmentaria y con poco recorrido. Este fue el motivo de que escribiera *A sangre fría* utilizando los recursos que le proporcionaba la literatura.

Los acontecimientos que se narran en la obra sucedieron realmente. Se trata del asesinato que, sin móvil aparente, cometieron dos individuos –Eugene Hickock y Perry Smith– sobre cuatro de los miembros de la familia Clutter en la ciudad de Holcomb. Capote quería conocer los hechos hasta en sus más mínimos detalles, y con ese fin se desplazó a Kansas, donde vivió una temporada, hizo un sobresaliente trabajo de investigación y recogió todo tipo de material. Allí visitó los lugares de la tragedia, siguió de cerca el sumario judicial, se entrevistó con vecinos, amigos de los Clutter, familiares, policías, abogados e incluso con los dos asesinos, a los que visitó varias veces en la cárcel. Con Smith llegó a trabar una intensa y vidriosa amistad (Clarke: 1993: 356-358, 367).

Originariamente, la obra de Capote se publicó en cuatro partes en la revista *The New Yorker* en 1965, y cuando apareció en forma de libro al año siguiente era ya muy conocida por el público. Los lectores esperaban cada entrega con ansiedad, como en la época de los folletines o como sucedió con la información sobre el crimen de la calle Fuencarral, según cuenta Galdós en sus crónicas (Rivas Hernández, 2011: nota 3, 48). Si el éxito de público fue extraordinario, la crítica tuvo también juicios elogiosos para el libro (Clarke, 1993: 374-379). Truman experimentaba una gran satisfacción con tanto encomio, pero sobre todo porque se sentía el creador de un nuevo género literario al que bautizó con el nombre de *nonfiction novel*. Consistía en utilizar los recursos propios de la novela sobre hechos rigurosamente ciertos, tomados de la realidad hasta en sus más

mínimos detalles; o, lo que es lo mismo, en mezclar la información veraz, detallada y exacta, con las técnicas y procedimientos que habitualmente se utilizan en la literatura, con el fin de elevar una noticia tomada del periódico a la categoría de obra artística. En la biografía de Clarke (1993: 370) se recoge una reflexión de Capote que arroja luz sobre la diferencia entre periodismo y literatura, y que pone de relieve, al mismo tiempo, la perspicacia de Truman a este respecto:

El periodismo, [...] se mueve siempre en un plano horizontal al contar una historia, mientras que la narrativa –la buena narrativa– se mueve verticalmente, profundizando en el personaje y en los acontecimientos. Al tratar un hecho real con técnicas narrativas (algo que un periodista no puede realizar a menos que aprenda a escribir buena narrativa) es posible elaborar este tipo de síntesis. (Clarke, 1993: 370)

En efecto, si algo caracteriza al periodismo es un tratamiento más superficial de los argumentos, aunque quizá más amplio también en un plano horizontal. Frente a ello, la literatura indaga más en los protagonistas y en las situaciones, y muestra una imagen más penetrante y reflexiva de individuos y acontecimientos, mostrando su interior y tratando de impresionar la afectividad del lector. La *nonfiction novel* logra aunar la amplitud de la perspectiva del periodismo y la profundidad de la mirada del novelista, y lo hace mediante la amalgama de información y de recursos literarios (Weber, 1980: 74). Pero al mismo tiempo, consigue aunar la veracidad inherente a la prensa y la verosimilitud de la ficción, y dar el orden y la coherencia que solo proporciona la literatura a unos hechos que, de otro modo, se habrían conocido de forma fragmentaria e inconexa.

2- LA LITERATURA. CONEXIONES Y FRONTERAS.

Porque, aunque nace de una información periodística, *A sangre fría* es una auténtica novela de principio a fin. En su inicio, como señala Albert Chillón (1999: 205-206), Capote parte de la misma amplia perspectiva con la que principia Stendhal *Rojo y negro*. Se trata de una descripción realista y pormenorizada que sitúa al lector en el espacio y en el tiempo de la historia, y lo ubica en el mundo ancho y lejano de Holcomb, para después ir cerrando el punto de vista hasta centrarlo en el objeto que le interesa. Es la técnica cinematográfica del *travelling*, que pone de relieve la hibridación y la mezcla. Porque si en el texto escrito se encuentran recursos procedentes del cine, también en la película de Brooks aparecen elementos vinculados a lo literario, como se

verá después. En cualquier caso, la realidad es el punto del que ambos parten y el fin al que se encaminan.

En su deseo de captar fielmente la realidad¹ y de conseguir verosimilitud (Chillón, 1999: 207), *A sangre fría* es deudora de la novelística del siglo XIX, porque en ella se hace uso de técnicas y recursos propios de la narrativa decimonónica, como la caracterización detallada de los personajes, la estructuración compleja de la trama, la mezcla de discursos, el tratamiento del tiempo o la presencia de un narrador omnisciente y neutral que parece ajeno a la narración.

Los protagonistas están descritos de forma minuciosa, tanto en su aspecto físico como en el psicológico. Se trata de mostrar cómo son desde todas las perspectivas posibles, con el fin de que el lector tenga de ellos un conocimiento exhaustivo y detallado. En el caso de los asesinos, así es más fácil tratar de entender su comportamiento y de aproximarse a los motivos que pudieron llevarles a cometer los crímenes. El autor consigue recrear el microcosmos de lo acontecido al haber sido capaz de convertir todo el trabajo de campo en información precisa y necesaria. De este modo, el lector se sitúa ante la historia con pleno conocimiento de los hechos. Sobre Dick, Perry y los Clutter se ofrece una perspectiva múltiple. Conocemos lo que dicen de sí mismos y también los vemos actuar, pero además sabemos lo que otros piensan de ellos. La imagen que se obtiene de estos personajes es plural y compleja, y en ella hay cabida para muchas facetas, buenas y malas, como en la vida real donde somos de muchas formas².

El modo de ofrecer las descripciones físicas de Dick y Perry resulta original y paradigmático de esa complejidad señalada. Primero se detalla la ficha policial, donde se recogen los datos fríos y objetivos, pero después el relato se focaliza en lo que observa la mujer de un policía que durante meses ha vivido atemorizada por los hechos. Lo curioso es que al mirar la fotografía de frente y de perfil, Marie se siente fascinada ante las imágenes de Smith y Hickock (p. 219), de la misma manera que Galdós se

¹ Este fue también el interés primordial del llamado *Nuevo periodismo norteamericano*, que surge en los años sesenta, auspiciado por el modelo de Capote, con la intención de vivificar el por entonces insípido periodismo convencional que se practicaba en los Estados Unidos. Sobre el estilo de esta escritura gris, véase Wolfe (2001: 246).

² Se incluye, por ejemplo, la visión de la madre de Dick (p. 375), que, sin excusar lo que hizo su hijo, asegura que no solo es lo que de él se dice en el juicio. Del mismo modo, el reverendo Post, refiriéndose a una imagen de Jesucristo pintada por Perry, declara que “un hombre capaz de pintar esto, no puede ser ciento por ciento perverso” (p. 398). Las citas están tomadas de la edición de la novela que figura en la *Bibliografía*.

sintió seducido por la figura de Higinia Balaguer, la asesina del crimen de la calle Fuencarral, como revela en la descripción que hace de ella³.

La novela cuenta con una composición compleja, y está dominada por el trastrueque temporal. Lo más significativo es que el asesinato no se cuenta en el lugar que le correspondería desde la perspectiva cronológica, y esto es importante porque con este recurso retardatario se mantiene la incertidumbre sobre lo que sucedió, y con ello el interés del lector. En la primera parte –consta de cuatro– asistimos a la preparación de los crímenes, pero el relato se interrumpe cuando el coche de los asesinos se aproxima a la casa de los Clutter, y continúa con el hallazgo de los cadáveres. La elipsis es magnífica. El hueco dejado por el autor implícito tiene más valor que la descripción detallada de los delitos, porque ese vacío consigue crear una expectación sobre los hechos de mayor alcance, excitando la imaginación del lector hasta límites insospechados. El espacio vacío se convierte en una caja de resonancia donde el receptor conjura sus temores y se abandona a su propia fabulación. Pero además, al no contarse en el lugar que le correspondería, el asesinato queda especialmente señalado, convertido en una especie de piloto rojo que el lector tiene presente a lo largo de toda la lectura.

El crimen se narra en la tercera parte y, curiosamente, se hace de forma fría y objetiva, con un total desapego hacia los hechos que se cuentan⁴. Esta impasibilidad, vinculada a un narrador neutral no implicado en los acontecimientos, es posible porque el interés sobre el suceso no narrado ha ido creando una gran expectación, de modo que el destinatario ha puesto el horror y la crueldad en un grado que no habría alcanzado la descripción más detallada. Con una maestría excepcional, Capote solo sugiere la magnitud de lo sucedido, y con la elipsis obliga al lector a implicarse, rellenando los huecos con su miedo y con su fantasía, según se ha señalado.

Si la elipsis ya pone de relieve la relación entre el cine y la literatura, también lo hacen otras técnicas de raigambre cinematográfica que Capote aprendió, sin duda, en

³ Resulta curioso observar los puntos en común de ambas descripciones: la mezcla de prosografía y etopeya, la ambigüedad y las sensaciones que los asesinos provocan en el que contempla. Galdós y Marie sienten repulsión hacia ellos –en Marie es miedo–, pero ambos se dejan atrapar por la admiración ante algún aspecto del carácter o de la apariencia física. Véase la descripción de Higinia Balaguer en Pérez Galdós (2002: 29 y 38-39).

⁴ Su equivalente en la película de Brooks, igualmente frío y distante, es magnífico. Para ello se utilizan los efectos musicales y la fotografía en blanco y negro, con las escenas apenas iluminadas por linternas (Capote, 1999: 286). El claroscuro resultante, muy próximo al expresionismo, coadyuva con el sentido dramático y sobrecogedor de la secuencia, que cede a los elementos fílmicos una gran fuerza trágica al estar narrada solo con imágenes y con los sonidos que aporta la percusión.

sus trabajos como guionista⁵. Se trata del *travelling*, que no solo aparece al principio de la narración; a los continuos *flashbacks* de la historia, con los que se persigue una mejor interpretación de los hechos, y al montaje paralelo o *cross-cutting*, fundamental en la organización estructural de la obra. Al contar la vida apacible de los Clutter y el viaje de los asesinos hacia su casa en la primera parte, el autor implícito consigue, una vez más, comprometer al lector. Porque como conocedor de los hechos en su totalidad, este se convierte en un espectador privilegiado al que le es dado observar la inevitable confluencia de las dos tramas, y predecir la enormidad de la tragedia.

Otra de las claves de la novela es la presencia de un narrador omnisciente y neutral, ya señalada por Chillón (1999: 217). Es el narrador flaubertiano por excelencia, que supuestamente describe situaciones con objetividad e indiferencia, como un observador privilegiado y externo que se mantiene indolente, despegado y frío respecto a los hechos que cuenta. Pero esto es solo apariencia, porque Capote ha sido capaz de organizar el universo narrativo de manera que no sea necesario hacer explícito el mensaje. Por eso ha involucrado tanto al lector en la narración. *A sangre fría* no solo es un alegato contra la pena de muerte y contra la violencia. También muestra las múltiples facetas del hombre –buenas y malas en un mismo individuo–; revela el peso de la infancia en el comportamiento adulto; muestra la importancia de lo casual en el devenir de la existencia; los complejos de culpa e inferioridad y sus consecuencias; la fragilidad de la vida; la necesidad de sentirse querido y el drama de la soledad; en definitiva, el laberinto que se esconde dentro de cualquier ser humano.

3- EL CINE. FRONTERAS Y CONEXIONES.

La película de Richard Brooks, cuyo título es el mismo que el de la novela, parte del libro, y también pretende ser una réplica de la realidad. Por eso se rueda en los espacios donde sucedieron los hechos, es decir, en la casa de los Clutter, en las tiendas, en los juzgados, en la prisión, en las gasolineras o en las calles donde estuvieron los asesinos. Como dice Capote (1999: 285), “[e]ra un procedimiento complicado, pero el único posible para eliminar todos los elementos de fantasía y para que la realidad alcanzara su propio reflejo”. Y más adelante, al referirse a las persianas del despacho de Herbert Clutter que aparecen en el filme, señala la importancia de que la realidad esté presente

⁵ Había escrito el guión de *Estación Términi*, de Vittorio de Sicca en 1952 y de *Otra vuelta de tuerca* (*Suspense*, en español) de Henry James, dirigida por Jack Clayton en 1961. También colaboró con John Huston en el guión de *La burla del Diablo* (1954), y en 1972 elaboró el guión de *La casa de cristal*, de Tom Gries.

en el arte: “De este modo, la realidad, a través de un objeto, se infiltra en el arte; y eso es lo que resulta original e inquietante en esta película: arte y realidad se entrelazan hasta el punto de que no hay zona de demarcación identificable” (286).

Aunque en ocasiones anteriores Richard Brooks ya había probado con brillantez la adaptación cinematográfica de obras literarias⁶, *A sangre fría* (1967) fue uno de sus intentos más notables. Se trata de una película muy realista, aunque menos pormenorizada que la novela. Capote, que en el primer visionado del filme se lamentaba de los detalles a los que Brooks había renunciado en su versión, aceptaba después esas pérdidas, admitiendo que la obra de arte consiste en “reflejos de la realidad”, y que cuanto más destilada está esta, más auténtico es el resultado (Capote, 1999: 284).

La película, como el libro, se compone de cuatro partes, y también está contada siguiendo la técnica del contrapunto, que vertebra su estructura. De hecho, el paralelismo es fundamental en el filme, hasta el punto de convertirlo en un objeto más artístico que la propia novela, entendiendo por *artístico* más ficcional y más literario. En el corredor de la muerte, la narración se organiza en torno al número dos: aparecen dos celdas, dos presos y dos interlocutores. A Dick le asiste Jensen, el periodista, y a Perry el reverendo. La presencia de este personaje, más acusada en el texto fílmico, pone de relieve el deseo del director de mantener esa correspondencia a lo largo de toda la narración.

Pero donde la película se muestra más literaria y más genuinamente cinematográfica al mismo tiempo, es al final, cuando se relata lo que sucedió el día de la ejecución. Dick muere primero y el relato se detiene apenas en su persona, lo que revela la menor importancia del personaje. Después, la cámara se demora en la figura de Perry, que llora en su celda mientras habla con el reverendo y espera su turno para morir. Sus lágrimas se funden con las gotas de lluvia que resbalan sobre el cristal de la ventana al tiempo que se reflejan en su rostro. Solo el lenguaje cinematográfico permite esta representación simbólica en una imagen. Es un llanto universal por todo lo sucedido, por la infancia frustrada, por la muerte de los Clutter, por la de Dick y por la suya propia. Y al mismo tiempo es una pregunta triste y sin respuesta por los motivos de la

⁶ Lo prueban sus trabajos en *Los hermanos Karamazov* (1958) de Dostoievski; *El fuego y la palabra* (1960), de la novela *Elmer Gantry*, de Sinclair Lewis; y *Lord Jim* (1965), de Joseph Conrad. Del dramaturgo Tennessee Williams había adaptado *La gata sobre el tejado de cinc* (1958) y *Dulce pájaro de juventud* (1962).

tragedia. Porque en esta parte final, como se verá, es donde se concentra la lectura profunda de la obra y la explicación sobre lo sucedido.

En su relato junto al reverendo, dirigido al espectador, Smith termina la historia sobre su padre y los malos tratos, iniciada casi al principio, que funciona a modo de *leitmotiv* en la película. Se remata ahora, descubriendo, al fin, el motivo del cuádruple asesinato. Cuando su padre le encañona, la escopeta no está cargada, pero Perry no lo sabe hasta que se produce el disparo. Y esa imagen del padre apuntándole es la que se le representa la noche del crimen. El motivo por el que mató a la familia Clutter es, a un tiempo, la acumulación de miedo, angustia, odio, venganza, y esa sensación de orfandad psicológica que ha envenenado su vida. La película es, pues, más cerrada que la novela, porque en ella se hacen explícitas las razones de la matanza. Pero, al mismo tiempo, como sucede con las lágrimas, los asesinatos ejecutados en las figuras de los Clutter se elevan a la categoría de universales, porque Perry, su madre y sus hermanos, padecieron los malos tratos del padre, y por eso él asesina a Herbert, Bonnie, Nancy y Kenyon, mientras sufre un rapto que le lleva a ejecutar una justicia arbitraria y vengativa.

A modo colofón, además, aparece de nuevo en pantalla el título de la película –*In Cold Blood*–, como había sucedido al inicio. Mediante este recurso se pone de relieve la estructura circular y cerrada del filme. Los Clutter mueren a sangre fría, pero también Dick y Perry. La crítica contra la pena de muerte se torna explícita entonces, y se pone así de relieve lo absurdo de todas las muertes y de todo lo sucedido.

La novela de Capote es muy cinematográfica. El realismo contribuye a que la narración de las escenas sea muy visual, y además, como ya se ha señalado, el autor ha utilizado una serie de recursos tomados directamente del mundo fílmico que refuerzan aún más ese carácter. El guionista tuvo fácil el tránsito entre ambos lenguajes y supo aprovechar las peculiaridades del cine frente a la literatura. Es un hallazgo la fotografía en blanco y negro, que contribuye a subrayar el dramatismo, la sobriedad del género, y le da a la película un tono de austeridad clásica; y son magníficos los *links*, naturalmente más visuales en el filme; también la música, ausente en la literatura, contribuye a crear el ambiente de misterio y coadyuva al sentido del *thriller*, sobre todo en la larga secuencia del asesinato. La presencia del coche, además, convierte a la película en una *road movie*, en la que los asesinos se desplazan con rumbo fijo hacia el lugar del crimen, para huir después hacia la nada y terminar en la horca.

4. EL FINAL. ¿QUIÉN DIJO LÍMITES?

En *A sangre fría* Truman Capote experimenta con la realidad para escribir una novela basada en hechos efectivamente sucedidos a los que aplica las técnicas de la gran narrativa del XIX. Esta es la primera transgresión de los límites, porque la literatura, desde Aristóteles, tiene un estatuto fundamental de ficcionalidad. Después, sobre esa destilación de la realidad, concentrada en un texto escrito y organizada de forma literaria, Richard Brooks construye su película con la doble intención de seguir siendo fiel a los hechos y a la propia novela. ¿Es posible atender a la vez a la realidad y a la literatura? Brooks demuestra que sí, y que se puede hacer, a un tiempo, una película basada en hechos reales –de ella se ha dicho que es un *docudrama*–, con un lenguaje cinematográfico, que incluso cuenta con grandes dosis de ficcionalidad artística, entendiendo por ello elementos de creación ficcional. Pero además, Capote emplea en la novela técnicas cinematográficas que permeabilizan las conexiones con el filme y facilitan la traslación entre lenguajes. Así se demuestra que es posible una conexión entre obras de diversos géneros –el literario y el cinematográfico, pero también el periodístico y el ficcional–, y que, al mismo tiempo hay mucho campo para la experimentación dentro de la creación artística. ¿Quién dijo límites?

BIBLIOGRAFÍA

- CAPOTE, T. (1979). *A sangre fría*. Barcelona: Bruguera.
- CAPOTE, T. (1999). “Fantasmas al sol: el rodaje de *A sangre fría* (1967)”. En *Los perros ladran*. Barcelona: Anagrama, pp. 281-290.
- CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promíscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- CLARKE, G. (1993). *Truman Capote. La biografía*. Barcelona: Ediciones B.
- GROBEL, L. (1986). *Conversaciones íntimas con Truman Capote*. Barcelona: Anagrama.
- HABERMAS, J. (1986). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HAUSER, A. (1980), *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Guadarrama.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2002). *El crimen de la calle de Fuencarral*. Madrid: Lengua de Trapo.

- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (2011), “Ficción o realidad? El valor sociológico de *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez”. En *Acta Literaria*, nº 42, 45-59.
- STEINER, G. (2000). “El género pitagórico”. En *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, pp. 106-122.
- WEBER, R. (1980). *The Literature od Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Ohio: Ohio University Press.
- WOLFE, T. (2001). *El periodismo canalla y otros artículos*. Barcelona: Ediciones B.